

# A AMBIGUIDADE ARTÍSTICO-INDUSTRIAL DO CINEMA: DISCUSSÕES EM TORNO DE ESTÉTICA, MERCADO, INDÚSTRIA E AUTORIA

Paula Regina SIEGA \*

■ **RESUMO:** Buscamos, neste artigo, percorrer algumas das transformações pelas quais passou o conceito cinema, ao qual agregaram-se, ao longo do século XX, as noções de arte, mercado, indústria e autor. Partindo do filme mudo, aludimos às primeiras tentativas de “elevação cultural” da forma cinematográfica e, entre elas, à proposição teórica de Ricciotto Canudo, que atestava ao cinema a dupla condição de evento científico e estético. Descrevemos também a ambiguidade autoral na origem de *Cabiria*, clássico hoje creditado a Giovanni Pastrone e, no passado, a Gabriele D’Annunzio. Em seguida, acenamos à afirmação do binômio arte-indústria nas discussões teóricas realizadas pelos *Cahiers do Cinéma* e pela *Nouvelle vague*, indicando suas reverberações no cinema *underground* e na *New Hollywood* americanos. Com base nessas premissas, delineamos a resistência crítica de Alberto Moravia à conciliação entre arte e mercado, assinalando a dicotomia entre o que considerava filmes de autor (os de Morrissey, Markopoulos e Warhol) e filmes comerciais (os de Kubrick, Coppola e Altman). Enfim, chegando à obra de Andy Warhol, contrapomos o pensamento de Moravia ao de Frederic Jameson, observando a confluência de ambos em torno da ideia de reificação, marca da sociedade do consumo fotografada pelo artista americano.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Cinema comercial. Cinema de autor. Cinema mudo. Crítica.

## No princípio, era o escritor: Giovanni Pastrone e seu duplo, Gabriele D’Annunzio

Popularmente conhecido como a “sétima arte”, o cinema não nasceu como expressão estética, mas como experiência científica, descendendo diretamente dos aparelhos fotográficos para o estudo do movimento, em fins do século XIX. Na esteira desse desenvolvimento tecnológico, em 1888, Thomas Edison patenteou o kinetoscópio, aparelho para visão individual de uma breve filmagem. Entre

---

\* UESC – Universidade Estadual de Santa Cruz – Departamento de Letras e Artes – Programa de Pós-Graduação em Letras – Ilhéus – BA. 45662-900 – paula.siega@gmail.com

dezenas de outras invenções semelhantes que proliferavam no período, Leon Bouly registrou o seu Cinematographe (1892), derivação das palavras gregas “kinema” (movimento) e “grapho” (grafia), termo que seria reempregado por Auguste e Louis Lumière, no dia 28 de dezembro de 1895, para nomear a invenção que modificaria para sempre a história do espetáculo. Superando os limites de exibição do sistema inventado por Edison, os irmãos Lumière reuniram em uma sala um público pagante e projetaram em uma tela branca as sequências fotográficas impressas na película, ampliando-as enormemente e possibilitando a sua visão coletiva. Nascia assim o cinema que, se ainda não possuía uma identidade definida, transformar-se-ia nas décadas seguintes em uma das formas mais populares de entretenimento da história.

No início, a maior parte dos filmes limitava-se a reproduzir a realidade, numa tendência que satisfazia as exigências dos primeiros espectadores, atraídos pelas imagens em movimento de cenas do cotidiano. Todavia, começavam a manifestar-se os germes daquelas que seriam as características de maior sucesso do cinema até hoje: o efeito especial (o truque de girar a película para trás, por exemplo) e a estruturação narrativa da sequência fílmica. Os curtas iam ganhando os contornos de narração na medida em que certas passagens, antes registradas ao vivo, passavam a ser reconstruídas diante da câmera, repondo e afinando situações às quais o espectador respondera positivamente e dando início à realização de cenas episódicas dotadas de início, meio e fim. Nesse processo, afirmavam-se os nomes de Georges Méliès, Edwin S. Porter, Max Linder, Mack Sennett e Buster Keaton, cujas inovações e contribuições iam construindo as bases daquela que viria a ser a linguagem cinematográfica, voltada eminentemente a um público de extração popular.

Após a atividade daqueles pioneiros, a progressiva profissionalização da indústria do filme ia aumentando o seu custo de produção e distribuição, elevando também o preço dos bilhetes, fator que condicionaria de forma determinante o modo de fruição cinematográfica<sup>1</sup>. A composição do público se elitizava, e a afluência de faixas mais abastadas, que inicialmente tinham recusado o cinema por causa da sua origem de espetáculo de feira, contribuía a modificar a política industrial das principais casas de produção, que se esforçavam em dar uma aparência mais nobre às películas. Uma das consequências desse percurso seria a massiva participação dos escritores na confecção de novas tramas ou “reduções” à forma cinematográfica dos mais conhecidos trabalhos da literatura, transformada em fonte de ideias e histórias<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sobre a profissionalização cinematográfica e as tentativas de legitimação cultural do cinema, ver Brunetta (2001; 2004); Rondolino (2000); Bertetto (2002).

<sup>2</sup> A propósito, considere-se a casa de produção *Film D'Art*, fundada na França em 1908, em cujo nome reflete-se a afirmação da associação distintiva de arte à forma do filme, processo realizado

As novas demandas fizeram com que produtores buscassem nos literatos uma força de trabalho especializada, mas, apesar da boa remuneração, a relação dos escritores com o cinema caracterizava-se pela ambiguidade. Seduzidos por condições econômicas bem melhores do que as oferecidas pela indústria editorial, muitos romancistas passaram a colaborar com a máquina cinematográfica, como Luigi Pirandello ou Gabriele D'Annunzio, mas sentiam esta atividade como degradação, relutando em assumir publicamente os serviços prestados à nova indústria. Tratava-se de uma traição à literatura, que continuava a ocupar o lugar sagrado de autêntica forma de arte, enquanto o cinema, por sua origem industrial, não era capaz de abandonar a sua conformação de entretenimento barato. As casas de produção, porém, exigiam por parte do escritor o reconhecimento de uma união conseguida a pacto de altos pagamentos, solicitando a sua contribuição para dotar o cinema de uma dignidade artística equiparável à literária (BRUNETTA, 2001). O resultado era a convivência de uma postura pública em que o escritor louvava a “nova arte” em triunfais declarações à imprensa e de um vexame íntimo desabafado a amigos e colegas de profissão<sup>3</sup>.

É nesse ambiente que, em 1911, na Europa, estreava o longa-metragem *O inferno*, dirigido por Giuseppe Liguoro com base na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. O filme obteve não somente sucesso comercial, mas também de crítica, evidenciando como, no início do século XX, estava sendo formado um público especializado na avaliação da produção cinematográfica, que ia se desvencilhando da conotação de espetáculo de “baixo nível” destinado às classes iletradas. Além de extraordinário documento de criatividade foto-cenográfica, o filme de Liguoro explicita a relação embrionária do cinema com a literatura, em diversos fronts: adapta para a tela uma das mais importantes obras da tradição literária europeia; vale-se das famosas ilustrações de Gustave Paul Doré a uma edição francesa da *Divina Comédia*, vindo assim ao encontro das expectativas de um público “instruído”; encerra o filme com uma imagem de Dante e a inscrição “Honrem o altíssimo poeta”, frase que explicita as intenções pedagógicas de massa que a nova forma espetacular vem a adquirir; incorpora graficamente o texto poético à forma do filme.

Na estreia da película, em Paris, estava Ricciotto Canudo, grande entusiasta do cinema e pioneiro nas formulações teóricas que visavam o seu entendimento e promoção cultural. Na ocasião, Canudo leu publicamente *O nascimento de uma sexta arte: ensaio sobre a cinematografia*, assumindo como verdadeira a hipótese de que o cinema fosse uma forma artística. A proposição, arrojada para a época, possuía a duplicidade congênita às primeiras teorizações sobre a forma cinematográfica:

---

contemporaneamente à adaptação dos clássicos da literatura mundial em roteiros cinematográficos (ABEL, 1994).

<sup>3</sup> Sobre a ambiguidade dos escritores em relação ao cinema, ver Brunetta (2004).

se, por um lado, celebrava a absoluta modernidade daquele evento, por outro alicerçava a sua defesa em uma secular tradição filosófica. Para fundamentar suas posições, Canudo partia das Lições de Estética (1980 [1818-1829]) de Georg Hegel, nas quais eram visualizadas cinco formas de arte organizadas hierarquicamente: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. A essa estrutura, Canudo associava a divisão entre as artes do tempo (poéticas) e as do espaço (figurativas), formulada por Gotthold Lessing em *Laocoonte: sobre os limites da pintura e da poesia* (1766). Enfim, transpondo ao cinema a proposta wagneriana de Arte Total, detectava, no evento cinematográfico, a síntese temporal-espacial de todas as artes que se traduzia numa arte em movimento (CANUDO, 1978).

Mais tarde, Canudo reveria a sua tese no “Manifeste des Sept Arts”, publicado na *Gazette des Sept Arts*, em 1923. Nele estava escrita a expressão “sétima arte”, que encontraria favor no resto do mundo. A diferença fundamental em relação à primeira teoria estava na inclusão da dança na classificação hegeliana, fazendo um total de seis artes que se sintetizavam na sétima: o cinema. Salientamos, nesta formulação teórica, a ideia de uma síntese não somente entre as formas artísticas, entre tempo e espaço, mas também entre os polos aparentemente irreconciliáveis da Ciência e da Arte e, portanto, do trabalho industrial e da criação artística, polos esses constantemente retomados pela crítica ao longo do século. Canudo celebrava esta conciliação epocal da seguinte forma: “Nós casamos a Ciência e a Arte, quero dizer, os achados e não os dados da Ciência, e o ideal da Arte, aplicando-as uma a outra, para captar e fixar os ritmos da luz. Isto é o cinema” (CANUDO, 1923, p. 2, grifos do autor, tradução nossa).

Aos esforços de produtores, diretores e críticos em legitimar artisticamente o cinema, somar-se-ia o nome do literato Gabriele D’Annunzio. Não se tratava de uma entrada pela porta dos fundos, como a de muitos escritores de seu tempo, mas de um evento triunfalmente anunciado na campanha publicitária de Cabiria: visão histórica do III século A. C. Maior expoente do decadentismo italiano, D’Annunzio participara da realização do filme na condição não de adaptador ou escritor de letreiros, mas de criador de uma obra cuja autoridade artística era atestada publicamente pela sua assinatura, fotografada e impressa na película. Precedido por uma grande campanha publicitária, o lançamento do filme tornara-se um evento cultural, revelando a visão de longo alcance de Giovanni Pastrone, que preferira obscurecer-se para que mais forte reluzisse o brilho dannunziano sobre a sua obra.

Reveladores são os primeiros letreiros do filme<sup>4</sup>. Em sequência, estes informam o título, a autoria – confirmada pela reprodução da assinatura de D’Annunzio – e, por último, a realização, creditada a Piero Fosco, nome artístico de Giovanni Pastrone. Estabelecendo a diferença “autor/realizador”, os quadros eram dotados

---

<sup>4</sup> Uma reprodução do filme pode ser consultada online, no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=gOWicOwtHa8>.

de um acabamento formal que intentavam assinalar a excepcional qualidade estética daquele filme, cuja qualificação como “visão histórica” demarcava a sua singularidade em relação aos demais produtos cinematográficos em circulação: trata-se da “visão” do grande escritor, cuja assinatura em cursivo procurava dotar a película da condição de obra artística, por meio da “marca pessoal” do “gênio”. Em contrapartida, as letras de forma com as quais era grafado o pseudônimo de Pastrone manifestavam a suposta impessoalidade da sua participação. Deste modo, o mérito da obra recaía todo sobre o grande literato: a “visão” de D’Annunzio se realizava “por obra de Piero Fosco”, executor técnico do plano artístico.

A atribuição da autoria de *Cabiria* a D’Annunzio tem consequências importantes para as discussões teóricas acerca do cinema, provocando as primeiras manifestações teóricas acerca da autoria real da obra cinematográfica, questionando se esta caberia ao escritor, que permitia a transposição de suas histórias para o cinema, ou ao diretor, responsável de fato pela realização fílmica (BRUNETTA, 2001). Indicativa desse processo, na película de Pastrone, era a posição do nome de D’Annunzio nos letreiros: colocado entre o título do filme e o nome de Piero Fosco, configurava-se como signo da necessidade de uma figura intermediária que se colocasse entre a obra (de arte) e aquele que ainda era tido como simples operador. Era como se o público, já não de todo estranho à ideia de uma arte cinematográfica, ainda não estivesse preparado para reconhecer na função do diretor a figura do artista, em uma época na qual os filmes eram percebidos como fruto de um trabalho coletivo, no qual se distinguia a figura profissional do organizador da cena, mas não o seu estatuto de criador artístico. Gabriele D’Annunzio, nesse momento, parece cumprir a função transitória de ligar o que já era admitido como obra de arte (o filme) àquilo que permanecia no horizonte do espectador como mero fabricante (o diretor). Se, de um lado, a operação relegava em segundo plano a figura do cineasta, de outro, preparava a sensibilidade dos receptores para a sua futura aceitação no “Olimpo” da arte universal.

## **O binômio arte-indústria nas discussões cinematográficas**

Na década de 1920, os Estados Unidos consolidavam seu domínio no mercado internacional com os estúdios cinematográficos de Hollywood, por meio de uma massiva distribuição e um rígido controle de qualidade, fundamentais para a revolução sonora que impulsionaria o espetáculo para a total mecanização (CARLUCCIO, 2002). Nesse período, muitos cineastas, atores e operadores cinematográficos europeus atuaram no país, num movimento migratório estimulado pelas grandes casas de produção que, para fazer frente à concorrência europeia, contratavam novos talentos e nomes já afirmados no velho continente (BERTETTO, 2002). Destaca-se, num contexto de tensões sociais contemporâneas à ascensão do nazismo, a presença dos diretores alemães que deixariam marcas na linguagem

cinematográfica de Hollywood, como Friedrich Wilhelm Murnau, Carl Mayer Ernst Lubitsch ou Fritz Lang (RONDOLINO, 2000).

Até o fim da Segunda Guerra Mundial, o cinema estadunidense teria sua primazia garantida por uma eficiência econômica que dava ao produtor o controle absoluto de cada fase da realização do filme: do roteirista ao diretor, dos divos aos técnicos da iluminação, todos tinham seus papéis definidos por claras regras contratuais (CARLUCCIO, 2002). Por isso, na cadeia de montagem altamente especializada do *studio system*, era difícil que um diretor conseguisse vencer o controle do produtor para comunicar a sua visão de mundo e de arte com a autonomia e liberdade que se esperava de um artista (RONDOLINO, 2000). Em contrapartida, conforme as discussões teóricas iam naturalizando a ideia do cinema como forma de arte, afirmava-se também a noção de autoria cinematográfica, ou seja, que fosse o diretor – e não o produtor ou roteirista – o verdadeiro criador de um filme, capaz de imprimir nele a sua marca estilística e conceitual. Por intermédio da imprensa especializada, ia sendo formada uma consciência acerca do filme como uma realização individual que derivava da autonomia criativa do cineasta. Que este pudesse ser considerado um artista, no mesmo nível de um autor de romances, transformava-se em um dado comum do pensamento cinematográfico, graças a nomes quais Sergei Eisenstein, Carl Th. Dreyer ou Jean Renoir (TOMASI, 2002). Para essa noção contribuiu também, e de forma significativa, o francês Alexandre Astruc, que, em 1948, no ensaio “Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera estilo”, defendia que o cinema era um meio de expressão como a pintura ou o romance, uma forma de linguagem na qual o artista podia traduzir o próprio pensamento e expressar as próprias obsessões. Para ele, não fazia sentido a distinção entre autoria e direção, já que esta última se apresentava como verdadeira escritura, na qual “O autor escreve com a sua câmera de filmar, como um escritor escreve com a sua pena” (ASTRUC, 1948 apud MARIE, 1998, p. 42).

Embora, a partir do fim da Segunda Guerra, o sistema dos estúdios tenha entrado em crise, sobrevivia a sua dimensão industrial ao mesmo tempo em que, no mercado mundial, afirmava-se a liberdade criativa de autores quais Federico Fellini, Luis Buñuel, Ingmar Bergman ou Akira Kurosawa, aclamados por um público que reconhecia em suas obras as expressões artísticas da individualidade criativa de cada um. As marcas estilísticas desses cineastas vinham, assim, a distinguir seus filmes da massa de produtos comerciais desenformada, sobretudo, pela indústria estadunidense. Desse modo, ao lado da figura do autor, fortalecia-se a noção de um “filme de autor”, ou seja, com características de obra de arte. Esta, diversamente do filme comercial, seria dotada de originalidade expressiva e complexidade de conteúdos que faziam do filme um objeto cultural no mesmo nível de um romance ou drama, demandando um espectador interessado não somente no entretenimento, mas no jogo de interpretação propiciado por obras semanticamente ricas (TOMASI, 2002).



Nos anos 1950, seria nos Cahiers du Cinéma, com André Bazin, Astruc e, em seguida, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut, Jacques Rivette e Éric Rohmer, entre outros, que se desenvolveria um importante debate sobre o “cinema de autor”, a partir de novos cânones interpretativos que buscavam individuar a manifestação de uma autêntica personalidade expressiva inclusive em autores considerados comerciais (RONDOLINO, 2000). É assim que cineastas antes confinados na categoria do cinema industrial – como Alfred Hitchcock – passaram a integrar o universo dos assim chamados “autores”. Esse novo modo de encarar a autoria cinematográfica seria o fundamento estético da *Nouvelle vague*, a partir do artigo de François Truffaut intitulado “Ali Babá e a política dos autores” (1955), cuja inovação teria sido a de

[...] ter aplicado a categoria de autor em terrenos inéditos, em lugares nos quais, até aquele momento, via-se somente mercado, indústria, fabricante. E assim, aqueles filmes que até pouco tempo atrás eram considerados produtos de *equipe*, objetos privados de reais traços distintivos, sinais evidentes de standardização produtiva, se transformam em manifestação direta do talento individual. (BISONI, 2006, p. 33, grifo do autor, tradução nossa).

Provocatoriamente, Truffaut (2018, p. 3) escrevia que *Ali Babá e os quarenta ladrões*, produção francesa dirigida por Jacques Becker em 1954, era “o filme de um autor, um autor que atingiu uma maestria excepcional, um autor de filmes”. Contrapondo-se aos júris que premiavam obras tradicionalmente consideradas “de qualidade” e pontualmente aclamadas nos festivais europeus, a *Nouvelle vague* admirava grandes nomes da indústria americana – quais Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Nicholas Ray – assim como o gênero policial ou os filmes de série B hollywoodianos (MARIE, 1998). Em uma França nacionalista e empenhada na defesa da “qualidade do cinema francês”, avalia Claudio Bioni (2006, p. 33), “o cinema americano é então o lugar principal do escândalo” propiciado pela política dos autores. Explica-se, assim, a prudência com que eram acolhidos os cineastas da *Nouvelle vague* por parte de críticos que dirigiam os *Cahiers du Cinéma*, como André Bazin, que mantinha a posição de quem deplorava “como muitos outros, a esterilização ideológica de Hollywood, a sua crescente timidez a tratar com liberdade os ‘grandes temas’” (BAZIN, 1955 *apud* MARIE, 1998, p. 52).

A política dos autores da *Nouvelle vague* deixaria marcas duradouras na cinematografia mundial, inclusive a produzida nos Estados Unidos, como o cinema *underground* de Jonas Mekas, Gregory J. Markopoulos e Andy Warhol, bem como a *New Hollywood* de Francis Ford Coppola, Robert Altman e Stanley Kubrick, entre outros. Se o primeiro é uma reação ao domínio hollywoodiano, com produção e distribuição alternativas que, a partir dos anos 1950, veiculavam uma cultura subversiva em relação ao “*American way of life*”, o segundo é uma

tentativa de mediação entre o artístico e o mercadológico, com a afirmação, a partir dos anos 1960, de cineastas financiados pelos grandes estúdios, mas que incorporavam inovações estilísticas e temáticas que demarcavam os seus filmes dos grandes filões comerciais. Nem todos os críticos, porém, absorveram a retórica nouvellevaguista, optando por manter em pé delimitações que separavam o que era considerada autêntica experiência estética daquilo que, em vez, limitar-se-ia a mera fruição consumista. É caso do escritor Alberto Moravia, que, como crítico cinematográfico, continuava a observar a virada cultural do cinema americano a partir da contraposição entre arte e indústria ou, em outras palavras, entre autor e fabricante.

### **Alberto Moravia, crítico de cinema: a dicotomia entre arte e mercado**

Moravia iniciou sua carreira de crítico cinematográfico logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando o cinema ocupava uma posição de relevo na vida cultural da Itália, passando de veículo da propaganda de Mussolini ao mais combativo meio de expressão do antifascismo italiano. Como crítico, escreveu sobre cinema desde 1950 até o ano de sua morte, em 1990. Seu modo de avaliar os filmes consistia em interpretar os seus significados possíveis, que aumentavam de número e possibilidade de acordo com a complexidade cultural da obra, definida a partir de uma divisão preempatória entre cinema de autor e cinema comercial:

[Moravia]: Existe uma só classificação válida: aquela que divide os filmes em duas grandes categorias, a dos filmes comerciais e dos filmes de autor. Eu me interesso somente aos filmes de autor, porque os filmes comerciais possuem uma metáfora, única e banal: a do dinheiro e do sucesso. (CATALANO, 1975, p. IX).

De um lado, portanto, estavam os diretores da grande indústria, fabricantes de produtos homogeneizados para o consumo de massa; do outro, os autores, ou seja, artistas capazes de expressar-se autonomamente – livres de explorar, portanto, outras metáforas que não “a do dinheiro”. Definindo os filmes comerciais, em geral, como extremamente chatos, Moravia considerava-os interessantes somente do ponto de vista da investigação sociológica, ou seja, o do entendimento dos mecanismos que levavam milhões de pessoas a assistirem a um específico produto de entretenimento. Esmerava-se, assim, na distinção entre a arte cinematográfica – dotada de autonomia e liberdade – e o cinema comercial cujos filmes, sujeitos às regras de mercado, podiam distinguir-se pela temática ou qualidade do acabamento, mas não superavam nunca a condição de produtos, demarcando a impotência estética do dinheiro diante do poder simbólico da criação artística.

Insensível às reavaliações do cinema americano efetuadas pela “política dos autores”, Moravia olhava com desinteresse para a produção hollywoodiana,



despindo de qualquer validade estética ou contestatória cineastas como Stanley Kubrick. Este era encarado como operador competente de um sofisticado e caro sistema tecnológico capaz de produzir, no máximo, produtos de boa qualidade:

Dizem que *2001: uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick [sic] tenha custado sete bilhões. Diante desta soma colossal, os menos de cem milhões que foram gastos, por exemplo, para um filme de arte como *I pugni in tasca*, de Marco Bellocchio, formam um contraste pleno de significado. Para muitos, este significado, certo, resumir-se-ia assim: “Vergonha! O bom cinema pode ser feito com pouco dinheiro! Um desperdício sem precedentes! Arte comercial!” Mas acreditamos que seria um comentário apressado. **Digamos, em vez, que *I pugni in tasca* é uma obra de arte; e o filme de Kubrick [sic], um produto.** Ora, para fazer o primeiro, o dinheiro, muito ou pouco, não conta; enquanto que são indispensáveis e determinantes para fazer o segundo. (MORAVIA, 1975a, p. 129, tradução e grifo nossos).

A ideia da impossibilidade de conciliação entre arte e a política industrial hollywoodiana evidencia-se no confronto tecido entre o luxuoso artefato de Kubrick e os produtos de má qualidade que lotavam os cinemas romanos de então. Esses filmes, que tinham custado muito menos que *2001*, eram de fato “ruins, péssimos produtos, já que para fazer um bom produto são necessários bilhões. Entende-se inclusive por que: o produto tem que competir com, nada menos, que a poesia” (MORAVIA, 1975a, p. 129). Mesmo que algumas das qualidades do filme de Kubrick tivessem sua excepcionalidade reconhecida pelo crítico, sua condição artística era negada pela subordinação do cineasta à lógica produtiva do capitalismo. Não se tratava de uma obra de arte, mas de “um ótimo produto”, realizado com eficácia e habilidade, entendidas por sua vez não enquanto técnica artística, mas como execução bem planejada da máquina do *show business*<sup>5</sup>. A Kubrick era tolhido, assim, não somente o estatuto de autor cinematográfico, no sentido normalmente atribuído pela crítica, isto é, o de criador de arte fílmica, mas também o de autor no seu sentido mais restrito, ou seja, de propriedade intelectual:

***2001 não é uma obra individual, mas coletiva, como, de resto, todos os produtos.*** Em maneira análoga aos arranha-céus e às pontes de New York, não nos diz nada sobre o seu autor e muito sobre a América: o infantilismo de uma

<sup>5</sup> “A esta fúnebre e plausível descrição da condição humana, é necessário acrescentar alguns pedaços de habilidade na realização do espetáculo, como a queda para trás do astronauta no vazio que o aspira; a fuga da astronave fora do tempo em uma vertiginosa explosão de rastros multicores. Enfim, a transformação do osso, manuseado pelo nosso antepassado sub-humano, em míssil eletrônico, é um notável achado cinematográfico que permite ao cineasta saltar a pé cerca de cinquenta milhões de anos”. (MORAVIA, 1975a, p. 130, tradução nossa).

sociedade que inventa os mísseis e se diverte com as histórias em quadrinhos; o titanismo futurista; o terror que este mesmo titanismo um dia possa ser punido pelo Deus bíblico, um pouco como foram punidos os gigantes que erigiram a torre de Babel. (MORAVIA, 1975a, p. 131, tradução e grifo nossos).

O parecer discordante em relação à qualidade estética (e moral) das obras hollywoodianas era marcado também, em 1970, pela crítica a *MASH*, que, dirigido por Robert Altman, venceria a Palma de Ouro em Cannes. Moravia (1975e, p. 167) indagava, então, sobre o sentido daquela obra – focada nas aventuras de dois cirurgiões no fronte americano na Coreia –, afastando-se do senso comum que percebera o filme como manifestação pacifista. Sua análise iniciava com uma abordagem sobre o argumento da guerra e sobre o que estaria na sua origem: a atuação de um movimento repressivo do qual o filme, representação brincalhona e violenta da guerra, terminava por ser um instrumento eficaz.

Segundo Moravia, os dois cirurgiões, protagonistas da história, agiam como personagens sexualmente reprimidos que amavam somente a sua profissão, isso é, a guerra, operando como os agentes mais eficientes de toda a engrenagem bélica. A qualidade militarista do filme era descrita com essas palavras:

De resto, o filme possui uma atmosfera que fede a caserna de longe. Não é a caserna prussiana, de acordo, é a caserna anglo-saxônica, kiplinghiana, hemingweiana, onde se brinca e se tira sarro da guerra, mas para fazê-la melhor. As troças que os dois cirurgiões goliardos fazem contra os outros colegas militares têm sempre por agente catalisador o sexo. Mas os dois alegres, eles, são castos. Assim o militarismo se manifesta por aquilo que é: uma repressão tão completa e profunda que só se pode rir e brincar e fazer a guerra. (MORAVIA, 1975e, p. 168, tradução nossa).

Igualmente demolidora era a sua leitura de *The Godfather* (1972). Tratando-se de um *colossal*, Moravia (1975d, p. 246, tradução nossa) delineava o poder econômico hollywoodiano com suas arrasadoras estratégias de distribuição: “Por ocasião do *Poderoso Chefão*, de Francis Ford Coppola, os jornais italianos dedicaram páginas inteiras ao filme. À primeira vista pareceria uma rendição diante da ofensiva publicitária que acompanhou o lançamento da ‘superprodução’”. Mas o interesse do público italiano parecia responder também à ambiguidade com a qual Coppola tratava a máfia, continuava Moravia. Romantizando os traços do crime organizado, o filme revelava-se uma “uma completa e descarada falsificação” que consistia, “antes de tudo, na idealização sentimental de um ambiente social horrendo” (MORAVIA, 1975d, p. 247, tradução nossa). Se a máfia conseguira ser tão bem sucedida nos EUA, observava o crítico, era devido ao seu papel na manutenção da sociedade americana que, extremamente puritana, podia dar vazão

às próprias pulsões somente se recorria aos paliativos da ilegalidade: “Portanto, nada de qualidades ‘humanas’, nada de virtudes familiares, nada de lados positivos. A máfia é pura e simplesmente criminalidade que toma o modelo do grande ‘business’ estadunidense” (MORAVIA, 1975d, p. 247).

O escritor retornaria a *The Godfather* por ocasião de uma crítica a *O lutador de um braço só* (1973), do chinês Yu Wang, diretor do gênero *kung-fu* que nos anos 1970 atingiu grande popularidade. Acenando ao maniqueísmo da representação da luta do bem contra o mal, Moravia refletia sobre os motivos daquela febre cinematográfica, indicados por muitos no apelo que a violência fazia à agressividade coletiva. Para ele, todavia:

[...] esta hipótese seria correta se os filmes chineses fossem verdadeiramente violentos, como, digamos, certos filmes do gênero *Laranja mecânica* ou *O poderoso chefão*. Mas os filmes de Hong Kong não possuem o acre, aviltante sabor da violência porque não é violenta a ideologia que os informa [...]. A verdadeira violência, que é sobretudo ideológica, em vez, contagia por canais obscuros os espectadores, como se podia ver nas primeiras representações dos filmes de Kubrik [sic], durante as quais um público na maioria proveniente dos bairros ricos, torcia visivelmente para o protagonista enquanto se dedicava com soberba ao estupro e ao assassinato. (MORAVIA, 1975b, p. 280, tradução nossa).

Se os luxuosos produtos do cinema comercial respondiam unicamente à metáfora do lucro, a operação artística seria caracterizada por uma riqueza de significados que Alberto Moravia reconhecia, por exemplo, em *Trash* (1970), de Paul Morrissey. Classificado como obra de arte e, como tal, passível de “ser lido em diversos níveis”, o filme comunicava que “em uma sociedade condenada ao lucro e ao consumo” a droga era um protesto e uma forma de substituição barata “do lucro e do consumo” (MORAVIA, 1975g, p. 15, tradução nossa). E, enquanto a condição comercial de um filme como *2001...* era reforçada pelo confronto com outros produtos industriais – os arranha céus, as pontes, os mísseis –, no caso dos filmes de autor, a sua natureza artística permitia o acostamento com outras formas de arte. Era o caso de *Political portraits* (1969), de Gregory Markopoulos, do qual Moravia (1975f, p. 179) ressaltava a “arte original e absolutamente experimental” na qual identificava uma intensa relação com a pintura. O erudito jogo de citações pictóricas era percebido pelo escritor como sinal de uma competência criativa e original que enriquecia a própria obra, multiplicando os “níveis de leitura” possíveis para a interpretação e dando mostras da marca estilística do autor:

Em *Iliac passion*, Markopoulos, nos personagens como na natureza que lhes serve de pano de fundo, recorre a um “fotografismo” virtuosístico. Os jovens

homens de dorsos nus, os gramados floridos, os campos cheios de margaridas, os canteiros esmaltados são apresentados com um “mau gosto” que lembra o pré-rafaelismo, isto é, a pintura mais carregada de inconscientes significados sensuais como jamais foi praticada no mundo. Mas é neste último *Political portraits* que a simbiose entre cinema e pintura, sempre presente na obra de Markopoulos, se faz mas presente e mais feliz. (MORAVIA, 1975f, p. 180, tradução nossa).

Diversamente dos produtos, que davam, no máximo, indicações sobre o estágio de desenvolvimento de determinado sistema coletivo de produção, os filmes considerados artísticos faziam parte do conjunto orgânico de uma obra, marcando o estágio de desenvolvimento de uma poética individual. Assim, se em *Iliac passion* Markopoulos se reportara aos pré-rafaelitas, em *Political portraits* se diferenciaria pelas referências tecidas a pintores contemporâneos:

[...] é necessário admirar nestes retratos de personagens conhecidos (por exemplo De Chirico e Nureiev) e em amigos alemães, suíços e em geral germânicos do autor, a extraordinária riqueza de citações e de empréstimos colocadas a serviço da já citada visão antropocêntrica do mundo. O pintor ao qual imediatamente se pensa é Francis Bacon [...] Mas Markopoulos não para nos contemporâneos, como Bacon ou Sutherland. Eis que cita com a mesma habilidade o Tiziano do homem com a luva, o Dürer de certas figuras masculinas e também Matisse e Bonnard em certos personagens com internos burgueses e, finalmente, até Boccioni no extraordinário retrato de mulher vestida em uma espécie de impermeável cinza metálico com toca combinada. (MORAVIA, 1975f, p. 180).

Pela apreciação crítica do cinema *underground*, a criatividade artística do cinema produzido nos Estados Unidos decorria não do poder espetacular da indústria, mas da força corrosiva dos autores que conseguiam superar as interdições morais e econômicas dessa indústria, representados sobretudo pelos cineastas *underground* e, entre eles, Andy Warhol.

### **Moravia e Jameson: a desambiguação das coisas na fotografia de Warhol**

Se um Stanley Kubrick aparecia tão desprovido de autorialidade a ponto de uma de suas criações mais célebres ser dada como fruto de um trabalho coletivo, a individualidade de Andy Warhol seria demarcada com especial atenção por Alberto Moravia. Indagando sobre o significado que poderia ter a obra de Warhol e a sua biografia no contexto da sociedade americana, o crítico se deparava com a impossibilidade de separar a figura pública de Warhol da análise de suas obras, já que, enquanto produtos, estas também colaboravam à produção de sua imagem

(MORAVIA, 1975c, p. 255). Apesar de a palavra “produto” ser usada para os filmes de Warhol, era a estreita relação entre o autor e a sociedade à qual pertencia – a civilização industrial e a importância social que, nela, os objetos adquiriam – a conferir também ao produto, nesse caso específico, uma dimensão estética. Isso porque o objetivo de uma “semelhante operação de gênero arte-vida, originada pelo decadentismo na sua última acepção pop” possuía um fim: “fabricar um modelo de personalidade artística entoadado com a civilização do consumo” (MORAVIA, 1975c, p. 255, tradução nossa). Assim interpretada, a personalidade de Andy Warhol era reconhecida uma dupla função ao interno da sociedade americana: “de um lado, exprime aquilo que é normalmente reprimido, ou seja, dissidente com violência no plano sexual e social; do outro, como acenamos, dá a este dissenso a aparência banal e corrente de um produto em série facilmente consumível (MORAVIA, 1975c, p. 255, tradução nossa). Ao fim e ao cabo, o que contava não era “o cinema ou a pintura; mas sim Andy Warhol, no conjunto autor de cinema, pintor, escritor, artesão, chefe de um clã, figura pública e assim por diante” (MORAVIA, 1975c, p. 255, tradução nossa).

Demonstrando conhecer bem o trabalho cinematográfico de Warhol, Moravia (1975c, p. 256, tradução nossa) observava a evolução de sua filmografia. Nos filmes que o cineasta tinha realizado entre 1962 e 1966:

Warhol se lança com fúria a despelar a imagem, viva, de qualquer significado. Além de abolir a montagem e, portanto, as situações e os personagens, busca destruir a duração substituindo o tempo convencional com o tempo real. A máquina de filmar retrata, parada, figuras praticamente imóveis, ou melhor, filmadas, na duração lentíssima e iterativa que é própria do viver cotidiano. Warhol, em suma, descobre que a existência é repetição e que a repetição cria tautologicamente o objeto, privando-o de qualquer significado.

Um conceito similar expressaria Frederic Jameson nos anos 1980 quando confronta *Diamond Dust Shoes* (1980-1981), de Warhol, e *Um par de botinas* (1886), de Van Gogh, comparando a operação hermenêutica que a pintura do último suscita no receptor e a sua completa desapareição nas obras do americano. Segundo Jameson, é o processo de recepção de *Um par de botinas* a completar a obra, impedindo que esta se limite à condição de um objeto decorativo: o par de calçados de trabalho representados por Van Gogh requer ao olhar a reconstrução do seu contexto original, reportando ao presente o universo de uma condição pré-industrial, comunicando a realidade material e humana do mundo camponês, reduzido ao seu estado mais brutal e marginal (JAMESON, 1991). Tal atividade de significação por parte do receptor desapareceria na visão pós-moderna que Andy Warhol nos dá de alguns pares de sapatos. *Diamond Dust Shoes*, observou Jameson (1991), além de não nos falar de forma imediata como fala a pintura de Van Gogh,

simplesmente não nos fala. E isso porque se trata não de uma situação que permita aprofundar, por meio da experiência estética, o conhecimento histórico, social e humano de um determinado objeto, mas de algo que foi desvestido de qualquer subjetividade. Em Warhol, concluiu Jameson, a mercantilização assume um papel central e, com ela, o fetiche.

A diferença entre a interpretação de Moravia sobre a obra de Warhol nos anos 1960 e a de Jameson sobre o seu trabalho posterior pareceria residir na ausência da noção de fetiche na análise moraviana. Tal conceito, todavia, era expresso na ideia marxista de reificação, isto é, de redução fetichista de qualquer aspecto da vida humana ao estado de mercadoria. A representação fetichista em Warhol, de fato, era percebida por Moravia quando este apontava para a redução fílmica do ato sexual ao estado de “coisa”, de “objeto”. É “no caminho da busca pelo insignificante”, observava ele, que:

Andy Warhol se depara em algo que, entre tantos objetos variamente significativos, é o mais significativo de todos: o sexo. Daqui uma espécie de obstinação: como deixar insignificante também o sexo? Obviamente, se trata de uma troca. O sexo não é tão significativo em si mesmo quanto no ânimo de Warhol que, ao final, é um moralista e um puritano. Mas como todos os artistas autênticos, Andy Warhol transforma esta sua realidade subjetiva em objeto e busca, assim, reduzir este último ao mesmo grau de insignificância de todos os outros objetos. (MORAVIA, 1975c, p. 256, tradução nossa).

Mas como o sexo, explicava o escritor, “arrasta consigo, forçosamente, tantas outras coisas”, nos filmes que Warhol realizara depois de 1966 compareciam histórias e personagens que terminavam por retratar um ambiente social e eram, por isso, verdadeiros sujeitos, repletos de significação cultural (MORAVIA, 1975c, p. 256, tradução nossa). Assim, através de figuras potentes e memoráveis como “a mulher madura de *Heat*” ou “o travesti de *Women in revolt*”, os filmes revelavam a cultura *underground* e periférica dos Estados Unidos (MORAVIA, 1975, p. 256, tradução nossa). Warhol deixava assim o terreno da tautologia e da busca do insignificante dos primeiros filmes para revelar-se rigoroso realista de um antropocentrismo pleno de ligações com a cultura humanista, demarcando os vínculos poderosos entre a sua expressão artística e a própria história da arte.

Na crítica a Warhol, e na sua reconciliação com a tradição estético-humanista europeia, Moravia demarcava a férrea adesão a um sistema de valores que defendia a individualidade da obra de arte em relação à homogeneidade dos filmes desenformados pela “civilização do consumo”, representada sobretudo por Hollywood. Diversamente do que tinham feito os autores da Nouvelle vague, que reconheciam, mesmo nos produtos do studio system, características de um “cinema de autor”, Moravia excluía de forma radical as obras do circuito comercial americano

da categoria dos “filmes de arte”, mesmo no caso daquelas que, acompanhando um esforço geracional dos anos 1960 e 1970, eram fruto de uma renovação da linguagem comercial americana.

Por outro lado, era exatamente o seu conceito exclusivista de arte cinematográfica que motivava o seu interesse por obras que, embora fossem produzidas nos Estados Unidos, eram realizadas e distribuídas fora do circuito industrial e comercial. Assim, pelo filtro moraviano, é possível afirmar que, se o New Cinema não conseguia superar os limites do cinema convencional, fabricando produtos de consumo que alimentavam o comportamento puritano, agressivo e irresponsável das massas, a autêntica expressividade poética era capaz de subtrair-se ao domínio de uma moral burguesa, comunicando, de forma alternativa, o próprio dissenso em relação aos valores dominantes de tal burguesia.

### **Considerações finais**

Neste trabalho, procuramos assinalar algumas das transformações pelas quais as discussões sobre o cinema passaram durante o século XX, focalizando, entre outras, as que se ligaram aos duplos cinema-literatura, diretor-escritor, arte-mercado, fabricante-autor. Iniciamos trazendo à lembrança as origens da forma cinematográfica que, transitando do campo da experiência científica ao do entretenimento popular, passou a gravitar na órbita das reflexões estéticas. Acenando ao processo de formação da linguagem fílmica operada pelos pioneiros do cinema, observamos a progressiva profissionalização das estruturas produtiva e distributiva que transformara o cinema em forma de entretenimento de massa, suscitando novos modos de fruição e reflexões teóricas. Entre estas, ressaltamos a de Ricciotto Canudo, que, sujeito ativo na batalha de legitimação cultural do cinema, interpreta-o como a perfeita síntese entre a ciência e a estética, entre a indústria e a arte.

Delineamos a importância da literatura no processo de criação da linguagem cinematográfica, comentando a migração dos literatos à cadeia do trabalho especializado de redução de romances e outras obras literárias à forma do filme mudo, que incorpora imagetivamente a linguagem poética por intermédio dos letrados. Nesse sentido, assinalamos a relevância do escritor sobre o diretor enquanto figura autoral, sintetizada pela assinatura de Gabriele D’Annunzio no filme *Cabiria*, clássico hoje creditado ao diretor Giovanni Pastrone. Conferimos que, na medida em que ganhava legitimidade a condição do filme como obra de arte, esta ainda era considerada como fruto da criatividade do escritor, sendo o diretor um simples realizador do projeto artístico do poeta ou romancista que assinava o roteiro e os letrados do filme.

Demonstramos que a naturalização da ideia do cinema como forma artística – e, conseqüentemente, do filme enquanto obra de arte – foi acompanhada pela



afirmação do conceito de autoria cinematográfica como prerrogativa do diretor e não do roteirista ou produtor do filme. Vimos que, na imprensa especializada, a noção do filme como produto de uma realização industrial e coletiva foi sendo substituída pela ideia de realização individual do cineasta, considerado um artista a todos os efeitos. Concomitantemente, enraizou-se a ideia da diferença entre a verdadeira obra de arte cinematográfica e os produtos de massa desenformados pela indústria, fortalecendo a expressão “filme de autor” que, nos anos 1950, a Nouvelle vague estenderia também a diretores do chamado circuito comercial, reconhecendo em suas obras marcas estilísticas próprias.

Concluimos que a política dos autores se afirmaria também no circuito estadunidense – grande expressão da indústria capitalista de cinema – sobretudo por intermédio dos cineastas da New Hollywood, que tentaram operar uma conciliação entre os polos aparentemente opostos do mercado e da arte. Demarcamos, então, a posição de resistência de Alberto Moravia, intelectual que manteve em pé, na sua coluna semanal de crítica cinematográfica, a dicotomia entre o autor e o fabricante, entre a liberdade criativa e as regras do mercado. Assinalamos, então, a sua adesão estética ao cinema underground de autores como Morrissey, Markopoulos e Andy Warhol, contrapondo-a à apreciação negativa que fez das obras de Coppola, Kubrick ou Altman e problematizando a noção de fetiche, importante nas discussões pós-modernas acerca do capitalismo. Sem pretender esgotar as discussões possíveis entre o cinema e seus duplos, nosso propósito foi, sobretudo, apontar para alguns dos sentidos atribuídos à forma cinematográfica ao longo de seu desenvolvimento, observando a constante tensão operada pelos discursos críticos em torno de termos que, em determinados períodos, polarizaram de forma ambivalente ou dicotômica as discussões teóricas acerca do cinema.

SIEGA, P. R. Cinema's artistic-industrial ambiguity: discussions about aesthetics, market, industry and authorship. *Itinerários*, Araraquara, n. 49, p. 151-168, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *In this paper, we aim to pursuit some of the transformations on the concept of cinema, to which the notions of art, market, industry, and author were aggregate during the 20<sup>th</sup> century. From the silent film, we allude to the first attempts of “cultural elevation” of the cinematographic form and, among those, to the theoretical propose of Ricciotto Canudo, who attributed to cinema the double condition of scientific and esthetic event. We also describe the authorial ambiguity of the classic Cabiria, today credited to Giovanni Pastrone while, in the past, it was credited to Gabriele D’Annunzio. Then, we point to the affirmation of the art-industry binomial in the theoretical discussions made by the Cahiers du Cinéma and the Nouvelle vague, indicating its reverberations in the underground and New Hollywood cinema of United States. Based on those premises,*

*we show Alberto Moravia's critical resistance to the conciliation between art and market, signaling the dichotomy between what he considered author cinema (made by Morrissey, Markopoulos, and Warhol) and commercial cinema (made by Kubrick, Coppola, Altman). By the end, we confront Moravia's to Jameson's thinking, observing the confluence of both around the idea of reification, a mark of the consumer society pictured by Andy Warhol.*

■ **KEYWORDS:** *Author cinema. Commercial cinema. Critical. Silent film.*

## REFERÊNCIAS

- ABEL, R. **The Ciné goes to town:** French cinema, 1896-1914. Berkley; Los-Angeles; London: University of California Press, 1994.
- BERTTETTO, P. **Introduzione alla storia del cinema.** Turim: UTET, 2002.
- BISONI, Claudio. **La critica cinematografica:** metodo, storia e scrittura. Bologna: Archetipolibri, 2006.
- BRUNETTA, G. P. **Gli intellettuali italiani e il cinema.** Milão: Mondadori, 2004.
- BRUNETTA, G. P. **Storia del cinema italiano:** Il cinema muto 1895-1929. Roma: Riuniti, 2001.
- CANUDO, R. La nascita della sesta arte. *In:* BARBERA, A.; TURIGLIATTO, R. (Orgs.). **Leggere il cinema.** Milão: **Mondadori**, 1978. p.13-24.
- CANUDO, R. Manifeste des sept arts. **Gazete des sept arts.** 1923. Disponível em: [https://www.film.uzh.ch/dam/jcr:cde830ca-7203-4040-84cb-c93b92ac8f5f/canudo\\_1922b\\_Manifeste%20des%20sept%20arts-Prim%C3%A4rquelle.pdf](https://www.film.uzh.ch/dam/jcr:cde830ca-7203-4040-84cb-c93b92ac8f5f/canudo_1922b_Manifeste%20des%20sept%20arts-Prim%C3%A4rquelle.pdf). Acesso em: 27 jan. 2019.
- CARLUCCIO, G. Il cinema americano classico, 1930-1960. Evoluzione e declinio dello "studio system". *In:* BERTTETTO, P. **Introduzione alla storia del cinema.** Turim: UTET, 2002. p. 97-140.
- CATALANO, G. Come si guarda un film: intervista di Giuseppe Catalano. *In:* MORAVIA, A. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975. p. VII-XI.
- JAMESON, F. **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.** Londres; Nova Iorque, Duke University Press, 1991.
- MARIE, M. **La nouvelle vague.** Turim: Lindau, 1998.
- MORAVIA, A. 2001. Odisseia nello spazio. *In:* \_\_\_\_\_. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975a. p. 129-131.

MORAVIA, A. Con una mano ti rompo e con due piedi ti spezzo. *In: \_\_\_\_*. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975b. p. 278-280.

MORAVIA, A. Heat. *In: \_\_\_\_*. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975c. p. 255-257.

MORAVIA, A. Il padrino. *In: \_\_\_\_*. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975d. p. 246-247.

MORAVIA, A. Mash. *In: \_\_\_\_*. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975e. p. 166-168.

MORAVIA, A. Political portraits. *In: \_\_\_\_*. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975f. p. 179-181.

MORAVIA, A. Rifiuti. *In: \_\_\_\_*. **Al cinema:** centoquarantotto film d'autore. Milano: Bompiani, 1975g. p. 14-16.

RONDOLINO, G. **Storia del cinema**. Turim: UTET, 2000.

TOMASI, D. Il cinema d'autore europeo degli anni Cinquanta e Sessanta. *In: BERTETTO, P. Introduzione alla storia del cinema*. Turim: UTET, 2002. p. 177-209.

TRUFFAUT, F. Ali Babà e la politica degli autori. **Breve storia del cinema:** storia del linguaggio cinematografico dagli origini alla nouvelle vague. Disponível em: <http://brevestoriadelcinema.altervista.org/alterpages/files/AlBabelapoliticadegliautori.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.

